

<https://helda.helsinki.fi>

Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta,
absoluuttista : suomalaiset säveltäjät ja 1900-luvun alun
ranskalainen klassismi

Tyrväinen, Helena

2009

Tyrväinen , H 2009 , ' Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta,
absoluuttista : suomalaiset säveltäjät ja 1900-luvun alun ranskalainen klassismi ' , Synteesi :
taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti , Vuosikerta. 28. vuosikerta, [numero] 4 , Sivut
67-78, 79 .

<http://hdl.handle.net/10138/317679>

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Tyrväinen, Helena 2009, ”Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista” — Suomalaiset säveltäjät ja 1900-luvun alun ranskalainen klassisismi [Leevi Madetoja, Väinö Raitio, Uuno Klami]. *Synteesi* 4. [Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksen 10-vuotisjuhlanumero.] S. 67–78.

”Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista” — Suomalaiset säveltäjät ja 1900-luvun alun ranskalainen klassisismi

Helena Tyrväinen

”Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista.

Voimakkaan vaikutuksen tekee, kun kerran saa nähdä musiikin kasvoista kasvoihin, yksin, minkään häiritsemättä.” Näin kirjoitti 29-vuotias säveltäjä Uuno Klami

Tulenkantajat-lehdessä keväällä 1930 Igor Stravinskyn balettimusiikista *Le Sacre du printemps* (Klami 1930a), jolla ei ollut kolme vuotta ennen ensi esitystään Suomessa¹ vielä suomenkielistä nimeä. Harvat suomalaiset olivat tutustuneet ”Kevätuhriin”, joka sai kantaesityksensä Pariisissa 1913 ja arvioidaan varsin yleisesti merkittävimmäksi 1900-luvulla syntyneeksi partituuriksi. Klami kuuli sen konserttiesityksenä Pariisissa ilmeisesti maaliskuun lopulla 1925, pari kuukautta ennen Pariisin-opintovuotensa päättymistä (Klami 1924).²

¹ Teos sai ensi esityksensä Suomessa Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa 22.9. 1933.

² Klamin Alvar Andströmille Pariisista 30.10. 1924 kirjoittamassa kirjeessä ilmoittamat tiedot vaikuttavat hämmäntävältä yhdistelmältä totta ja mielikuvitusta. Lokakuussa 1924 Klami kertoo Andströmille kuulleensa *Le Sacre du printempsin* Konservatorion konserttiyhdistyksen orkesterin (Société des Concerts du Conservatoire) harjoituksessa. Näin selviää, että hän tunsi ainakin maineelta teoksen, josta hän käyttää nimitystä ”Sacré printemps”. Pariisin Bibliothèque Nationale de Francen musiikkiosastolla säilytettävistä yhdistyksen konserttiohjelmista ja *Le Ménestrel* -taidelehdessä kuitenkin ilmenee, ettei teos ollut lainkaan mukana orkesterin ohjelmissa konserttikaudella 1924–1925. Muut Klamin kirjeessään mainitsevat teokset, jotka siis hänen mukaansa soitettiin samassa

² Klamin Alvar Andströmille Pariisista 30.10. 1924 kirjoittamassa kirjeessä ilmoittamat tiedot vaikuttavat hämmäntävältä yhdistelmältä totta ja mielikuvitusta. Lokakuussa 1924 Klami kertoo Andströmille kuulleensa *Le Sacre du printempsin* Konservatorion konserttiyhdistyksen orkesterin (Société des Concerts du Conservatoire) harjoituksessa. Näin selviää, että hän tunsi ainakin maineelta teoksen, josta hän käyttää nimitystä ”Sacré printemps”. Pariisin Bibliothèque Nationale de Francen musiikkiosastolla säilytettävistä yhdistyksen konserttiohjelmista ja *Le Ménestrel* -taidelehdessä kuitenkin ilmenee, ettei teos ollut lainkaan mukana orkesterin ohjelmissa konserttikaudella 1924–1925. Muut Klamin kirjeessään mainitsevat teokset, jotka siis hänen mukaansa soitettiin samassa harjoituksessa, olivat Beethovenin *Coriolan-alkusoitto* (se esitettiin yhdistyksen konsertissa 19.10.),

Mikko Heiniö ihmetteli vuonna 1985 laajassa ja autoritatiivisessa artikkelissaan ”Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin”, että Klami käytti ”Kevätuhrista” ”uusklassismiin viittaavia luonnehdintoja” (Heiniö 1985a, 13). Erkki Salmenhaara kirjoitti yksitoista vuotta myöhemmin *Suomen musiikin historiassa*: ”Kylmä, absoluuttinen musiikki, ’musiikki musiikkina’ on outo tyylimääre *Kevään pyhityksestä* (Salmenhaara 1996, 369–370).” Kirjoittiko Klami ja — pahempaa — sävelsikö hän siis väärin? Heiniöllä ja Salmenhaaralla lienee ollut mielessään teoksen ideaalityyppinen nykytulkinta modernismin narratiivin puitteissa. Heidän huomionsa ilmentävät omalla tavallaan musiikinhistorian tutkimuksen luokittelevaa pyrkimystä ja — enemmän — sitä pitkään jatkunutta musiikin edistyksen periaatteen nostamista huomion keskipisteeseen, joka salli ryhmittää lähes koko eurooppalaisen ensimmäistä maailmansotaa seuraavan luovan säveltaiteen suhteessa Wienin ja Pariisin johtamiin valtapiireihin ja siis dodekafonis-sarjalliseen ja uusklassiseen suuntaukseen. Heiniön otsikkotermi ”uusklassismin reseptio” implikoi myös ajatuksen Suomen ulkopuolella muodostetusta valmiista musiikkityylistä, joka sitten otettiin meillä vastaan; Heiniön mukaan tämä alkoi 1930-luvulla. Ajatus määrittää suomalaisen säveltäjän toimintakentän periferiseksi, hänen taiteilijan tehtävänsä passiiviseksi ja hänen maailmansa puhtaan musiikilliseksi. Tämän suomalaisen uusklassismikäsitteen perusteita ei ole vielä arvioitu uudelleen.³

Ravelin *La Valse* (esitettiin 26.10.) ja Debussyn *La mer* (esitettiin 14.11.) Sen sijaan Klami ei puhu kirjeessään *Pétrouchkasta*, joka oli Konservatorion konserttiyhdistyksen ohjelmassa 19.10. Vuonna 1930 Klami kertoi tuntevansa teoksen vain konserttiesityksenä (Klami 1930), minkä tiedon perusteella hän ei ollut seuraamassa Djagilevin *Ballets russesin Sacre*-esityksiä kesäkuussa 1924 (vrt. Kahane 1992, 196). Konserttikaudella 1924–1925 Pariisiin ”suurista konserttiyhdistyksistä” vain Concerts-Pasdeloup esitti teoksen maaliskuussa Ernest Ansermet’n johdolla (21. ja 22.3. 1925), jolloin Klami todennäköisesti tutustui siihen. Se oli myös Concerts Koussevitzkyn ohjelmissa 22. toukokuuta 1924 ja 13. kesäkuuta 1925 (*Le Ménestrel*). Klami ei ilmeisesti ollut enää kuulemassa ainakaan viimeksi mainittua konserttia.

³ Heiniön Suomessa edelleen laajalti hyväksytyn käsityksen lähtökohtana ovat tyylin ja (kansallisen suomalaisen) kulttuurin kategoriat. Heiniö kirjoittaa: ”Epävarmuutta termin [uusklassismi] käytössä aiheuttaa lähinnä se, että varsin harvat suomalaiset säveltäjät pyrkivät ohjelmallisesti ottamaan barokin tai klassismin kauden tyyliä lähtökohdaksi. Mutta sitäkin useammat saivat virikkeitä niiltä ulkomaisilta mestareilta, jotka tyylikehityksensä jossakin vaiheessa olivat näin tehneet. Suomessa oli siis kyse toisen polven uusklassismista, jonka esikuvana ei ollut klassismi vaan uusklassismi itse. [...] Kun sitten tulemme toisen polven uusklassikoihin, näyttää tuo ’about-aspektin’ kutistuvan toissijaiseksi: säveltäjien esikuvina eivät niinkään ole barokki, klassismi, jazz tms. vaan itse uusklassikot. Ennen muuta tästä on kyse suomalaisessa musiikissa [19]30-luvulta 50-luvun puoliväliin (Heiniö 1985a, 1, 5).” Samoilla linjoilla Heiniön kanssa on Erkki Salmenhaara, joka sitoo vielä eksplisiittisemmin lähtökohtansa tyyliin ja kansallisen kulttuurin paradigmaan: ”Suomessa uusklassismia ei luotu vaan se vastaanotettiin. Suomalainen restauraatiotyyli ei yksinkertaisesti ollut mahdollinen, koska meillä ei ollut mitään restauroida, klassismia barokista puhumattakaan. Siksi uusklassismi oli Suomessa toisen polven uusklassismia: esikuvana ei ollut klassismi vaan uusklassismi itse (Salmenhaara 1996, 361).” Tekijällä oli tilaisuus keskustella Erkki Salmenhaaran kanssa ennen

Haluaisin siirtää suomalaisen luovan säveltaiteen tutkimuksen painopisteen lähemmäs säveltäjää itseään ja niitä monia merkitseviä tekijöitä, jotka ohjasivat hänen omia ratkaisujaan ja orientoitumistaan. Tapauksesta riippuen ne saattoivat ohjautua musiikillisten tyylimääreiden, mutta myös esimerkiksi muiden taidealojen piirin kokemusten, ideologisten sidosten tai vähemmän käsitteellisten seikkojen kuten sävellystekniikan, akustisen substraatin tms. kautta. Niin vaikeaa kuin orientoitumistapahtumien todentaminen onkin, ulkomaankokemusten erittely voi auttaa tarkentamaan tutkimusnäkökulmaa. Ennen kokemattoman suuri joukko suomalaisia säveltaiteilijoita kiinnostui Ranskasta ja ammensi Pariisista virikkeitä 1900-luvun alusta 1920-luvun loppuun ulottuvan ajanjakson aikana.

Ranskalais-nationalistinen ihanne

Musiikkitermi 'uusklassismi' vakiintui Ranskassa kattamaan nykyisen merkityksensä sellaisena vasta 1920-luvun lopulla (Messing 1988, 129–149, varsinkin 129–131 ja 148, sekä Molino 2006, 1406–1407).⁴ Sitä aikaisemmin ei siis olisi kohtuullista odottaa suomalaistenkaan olleen perillä sen myöhemmän mittapuun mukaisesti "oikeasta" käytöstavasta. "Kevätuhria" koskevat ranskalaislausunnot kantaesitysvuonna 1913 eivät myöskään olleet yhdenmukaisia. Muutamat — kaukana siitä, että olisivat tervehtineet teosta merkkipaaluna eurooppalaisen musiikin modernin projektissa — totesivat, ettei teos tuonut pariisilaisten tietoisuuteen oikeastaan paljoakaan uutta. Kiinnitettiin huomiota teoksen folkloristisiin piirteisiin ja asemaan Rimski-Korsakovin jälkeisessä venäläisessä perinteessä (Lesure 1990, 19); kansallisuuden kategoria hallitsi pariisilaisessa aikalaistietoisuudessa edelleen kiistatonta etusijaa. Toisenlaista kansallisuusajattelua ilmensi kirjailija Jacques Rivière'n kuuluisa arvio, joka kuvasi "Kevätuhrin" tulevan ranskalais-klassisen säveltaiteen esikuvana — mainitsematta sanaa klassinen. Hänen ilmaisunsa ovat kuitenkin samoja, joilla myöhemmin perusteltiin musiikin uuden klassismin ihanteita, kuten: "Tässä on absoluuttisen puhdas teos (Rivière 1913/1980, 38)."⁵

Ranskalaisessa keskustelussa termit 'neoklassinen', 'klassinen' ja 'uusi klassisuus' (*néoclassique*, *classique* ja *nouveau classicisme*) esiintyivät 1800-luvun

hänen kuolemaansa eräistä tämän artikkelin lähtökohdista, erityisesti Milhaud'n esittämistä näkemyksistä (Milhaud 1982). Salmenhaara piti näitä löytöjä uusina ja kiinnostavina.

⁴ Vasta 1920-luvun lopulla käsitettä sovellettiin ranskalaisessa lehdistössä Stravinskyn säännöllisesti silloin, kun hänen musiikkinsa kuvattiin Schönbergin musiikin vastakohtana.

⁵ Rivière kirjoitti myös: "Kevätuhri on ensimmäinen mestariteos, jonka voimme asettaa impressionismin mestariteoksia vastaan."

lopulta alkaen liittyen myös musiikkiin, mutta niiden merkitykset olivat muuttuvia. 'Neoklassisella' viitattiin ensin pejoratiivisessa tarkoituksessa saksalaisen sinfoniamusiikin kaavamaisina pidettyihin lajiperiaatteisiin. Kului kolmisenkymmentä intensiivisen taidekeskustelun vuotta ennen kuin termi oli vakiintunut viittaamaan Stravinskyn neoklassiseksi kutsuttuun tyyliin. Klassinen virike sai Ranskan säveltaiteessa samana aikana merkittävän aseman kansallisuusajattelun puitteissa ja nationalismin nosteessa. Iskusanat 'klassinen' ja 'uusi klassismi' toistuivat musiikkikeskustelussa Maurrasin ja Moréasin *école romanen* ihanteisiin viittaavassa hengessä. Kyseessä oli aitoranskalaisen, saksalaisesta musiikista ja Wagnerista mahdollisimman kaukana olevan musiikillisen ilmaisun ja tyylin määrittäminen ja vakiinnuttaminen, *paluu klassisuuteen*.⁶ Laaja yksimielisyys ranskalaisen uuden klassismin luonteesta ei vielä merkinnyt yhteistä käsitystä sen soivasta muodosta (Messing 1988).

On perusteltua kysyä, katsoivatko suomalaiset säveltäjät aitoranskalaiseksi kuvatun klassisen perinnön ja ilmaisun kuuluvan heidän omaan suomalaiseen liikkuma-alueeseensa, joka oli aikaisemmin niin varauksetta avautunut Saksan suuntaan. Oletan suomalaisen musiikkiväen olleen selvillä ranskalaisesta keskustelusta. Kriitikko Evert Katila esimerkiksi kirjoitti 1908: "Nykyinen nuorranskalainen koulu on puhtaasti kansallisia tarkoituksia ajava, 'natsionalistinen' suunta, tähdätty etupäässä saksalaisia, Wagneria vastaan (Katila 1908)." Siinä missä ranskalaiset yleisesti tuona ajankohtana ymmärsivät oman kansakuntansa antiikin klassisen kulttuuriperinnön kantajaksi, suomalainen wagneriaani Martin Wegelius kertoi länsimaisen musiikin historiassaan vuosilta 1891–1893 ja sen täydennetyssä suomenkielisessä laitoksessa vuodelta 1904⁷ germaanien tulleen musiikkikulttuurin ylläpitäjiksi antiikin kulttuurin rappeuduttua roomalaisella ajalla. Hänen mielestään romanttisuus oli tyypillistä kaikelle arvokkaalle taiteelle; "klassillisuutta" oli lakattava pitämästä "ehdottomana taideihanteena" (Huttunen 1993, 41, 52). Lähestyn

⁶ H.K. Riikonen kirjoittaa René Wellekiin viitaten mm. klassismista poliittisena iskusanana ajankohdan Ranskassa: "Klassista henkeä tulkittiin nationalistisista lähtökohdista antigermaaniseen suuntaan: Saksa ja pohjoismaiset kansat miellettiin romanttisen virtauksen edustajiksi, kun taas Ranska ja ranskalaisuus yhdistettiin klassismiin. [...] Kokoavasti Wellek katsoo, että näissä vuosisadan klassismia painottavissa näkemyksissä viime kädessä luovuttiin siitä universalismista, joka oli ollut tyypillistä 1600-luvun ranskalaiselle klassismille. Kyseessä oli eräänlainen 'kuiva usko' klassismiin, jolloin mukaan tuli myös selvästi fasistisia piirteitä (näin Wellekin mukaan esimerkiksi Maurrasilla [...]) (Riikonen 2000, 260)." Ks. myös Kunnas 2000.

⁷ *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*, suom. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuaajoista meidän päiviimme*.

kysymystä suomalaisten säveltäjien suhteesta kyseiseen ranskalaisittain hyvin keskeiseen, mutta vailla tarkkoja musiikillisia tunnusmerkkejä olevaan ilmiöön kolmen Pariisissa oleskelleen merkittävän suomalaissäveltäjän kannanottojen kautta.

Esikuva, epigoni, objektiivinen taiteilija

Leevi Madetoja (1887–1947) oli säveltäjänä, Helsingin konservatorion (nykyisen Sibelius-Akatemian) musiikin teorian ja -historian opettajana sekä musiikkiarvostelijana Suomessa merkittävä ja hyvin informoitu ranskalaisen säveltaiteen ilmiöiden tunnetuksi tekijä. Hän oleskeli syksystä 1910 alkaen useita kertoja Ranskassa — myös Ranska-harrastuksen jakaneen puolisonsa, kirjailija L. Onervan kanssa⁸ — ja Suomeen lähettämissään lehtikirjoituksissa sivusi 1913–1925 myös ranskalaista klassismikeskustelua.

Madetojan näkemysten kehitys näyttää heijastavan käsitteiden klassinen (*classique*) ja uusklassinen (*néoclassique*) muuttuvaa asemaa Ranskassa.⁹ Raportissa vuodelta 1913 hän huomautti Saint-Saënsin saaneen ”jo eläessään klassikon nimen” mutta pysyttelevän tahallaan kaukana nuorten säveltäjien rohkeista pyrkimyksistä, seikka, joka tuli Madetojasta ”todennäköisesti paljon vähentämään hänen merkitystensä tulevaisten sukupolvien elämässä” (Madetoja 1987, 29). Klassikko oli siis ”esikuvallisen, mallikelpoisen” aseman saanut ammatinharjoittaja, mihin ainakin Saint-Saënsin tapauksessa liittyi rohkeaa innovatiivisuutta vastustava konservatiivinen asenne. Madetojan palatessa maailmansodan jälkeiseen Pariisiin olivat Jean Cocteaun propagoiman *Les Six* -ryhmän säveltäjät kokeiluineen julkisen huomion keskipisteessä. Cocteau oli vuonna 1918 ylistänyt radikaalin Satien ”pienä klassista tietä” (Cocteau 1918, 28) ja kiteyttänyt seuraavana vuonna: ”Voidaan sanoa, että uuden henki on kaikkina aikakausina vastaväitteen pisimmälle viety muoto (Pasler 1991, 408).”¹⁰ Vuonna 1924 Madetojaa huvitti, että Milhaud’ta ja Honeggeria

⁸ Onervan henkilökohtaisesta ja ammatillisesta Ranska-suhteesta ks. Ranki 2007, varsinkin s. 170–180.

⁹ Ranskassa 1900-luvun alussa pejoratiivisessa tarkoituksessa käytetty termi *néoclassicisme* oli Madetojan vuoden 1925 kirjoituksen ilmestymisen aikoihin yleistymässä positiiviseksi määreeksi, mutta ei ollut vielä vakiintunut nykyiseen käyttötarkoitukseensa. Muuttuva käytäntö näkyy Debussyn ja Ravelin kohdalla siinä, että heidän musiikkiaan luonnehdittiin sodan jälkeen toisinaan kiittäen klassiseksi (*classique*), vuosina 1919–1920 toisinaan myös myönteisessä tarkoituksessa uusklassiseksi (*néoclassique*) (Messing 1988, 76).

¹⁰ Paslerilla englanniksi: ”One could say that the spirit of the new in every period is the highest form of the spirit of contradiction.”

kutsuttiin *La Revue musicale* sivuilla jo klassikoiksi;¹¹ hän itse kai ymmärsi sanan edelleen arvottavana ja ehkä myös periodityylimääreenä. Vuonna 1925 hänen teki mieli luonnehtia Germaine Tailleferren pianokonserttoa Bach-vaikutteiden takia suorastaan ”epigonitaiteeksi” (Madetoja 1987, 52). ”Jokohan nämä kuusi liittoutunutta [*Les Six*] alkavat vähitellen luopua nuoruuden haaveistaan ja palata vanhojen mestarien helmoille?” hän kysyi isällisesti. ”Vanhat mestarit” merkitsivät nähtävästi edelleen uudistavien pyrkimysten vastakohtaa, eikä Madetoja muulloinkaan kyennyt seuraamaan nuoria pariisilaissäveltäjiä tietoisien tyylisekoitusten alueelle. Klassisuuden käsite esiintyy Madetojalla 1925 vihdoinkin merkityksessä ”maltillinen, tasapainoinen, selkeä” hänen todetessaan Ravelin musiikin kohoavan ”toisaalta n.s. *impressionismin*, toisaalta eräänlaisen *neoklassillisuuden* pohjalta”. Madetoja näki nyt klassisuuden ei esikuvallisuutena eikä tyylimääreenä, vaan taiteilijan objektiivisena asenteena:

Klassillisuuskäsittehen on sangen venyvä, ja sitä sovellettaessa uudempiin säveltaiteellisiin ilmiöihin joudutaan usein väärille teille. Tätä käsitettä voidaan kyllä hyvällä syyllä soveltaa Ravelin musiikkiin, tarkoituksella alleviivata ranskalaisen säveltäjän objektiivista ja, vielä enemmän, älyllistä taiteilijaolemusta. [...] Hän ei päästä itseään lähelle. Hän tekee musiikkia, antamatta mitään uskontunnustusta (Madetoja 1987, 57).

Ravel itse nimesi (1928) ”kansallisen ranskalaisen tietoisuuden” ”pidättyväksi tietoisuudeksi” vastakohtana saksalaisten ”avosydämiselle tietoisuudelle” (Orenstein 1990, 43–44) ja kaihtoi taiteessaan tietoisesti tunnustuksellisuutta. Näyttää mahdolliselta erottaa konservatiivisen, hienostuneen Madetojan tuotannossa esteettinen vastine hänen klassismipohdinnoilleen. Tähän ainakin viittaa huomattava tyyliero sinfonioiden 2 (1917–1918) ja 3 (1926) välillä.¹²

¹¹ ”Nyt ovat molemmat nähtävästi päässeet onnellisesti kiirastulensa läpi, ainakin päättäen kyseessäolevan musiikkilehden arvioinnista. Molemmat ovat jo klassikkoja. Puhutaan Milhaud’n ’kirkkaasta soinnutuksesta’ ja ’kauttaaltaan diatonisesta ja tonaalisesta tyylistä’ hänen uusimmassa baletissaan ’Salade’; Honeggerin orkesteriteos ’Pacific (231)’ on taas klassillista musiikkia, johon tekijä osaa sulattaa outoja arvoja ja tuntemattomia nautinnon aineksia’. Honeggerin viimeksimainitun sävellyksen aihe on tyypillinen. Lokomotiivit, ja kaipa muutkin koneet, ovat tulleet hyvin suosituiksi säveltäjiin mielikuvituksen osviitoiksi. [...] Mutta huolimatta kaikista lokomotiiveista ja -ismeista jakautuu musiikki yhä vieläkin kahteen lajiin: *hyvään ja huonoon* (Madetoja 1987, 48–49).”

¹² Madetojan tuotantoa laajemmin ajatellen vaikuttivat säveltäjän kulloinkin valitseman genrelähtökohdat merkittävästi hänen tyyli- ja ilmaisuihinsa. Vaikka Madetojan näkemys on ranskalaisen Ravel-käsityksen kanssa yhteensopiva, tästä ei käytännössä seuraa, että Madetojan ja Ravelin tyylit muistuttaisivat toisiaan.

”Olen kiinnostuneempi modernista ajasta”

Väinö Raition (1891–1945) mestariteos *Antigone*, ”värirunoelma suurelle orkesterille” (1921–1922), käy aihevalintansa puolesta esimerkiksi antiikin inspiraation ilmenemisestä Suomen 1920-luvun säveltaiteessa. On kuitenkin kuvaavaa, ettei klassinen aihepiiri Raitiolla johtanut romantiikkaa edeltävien musiikin tyylikausien haltuun ottoon. Onkin todennäköistä, että säveltäjä tässä tyyllillisen radikalisoitumisen vaiheessaan samastui siihen itsensä edistykseksi ymmärtäneeseen ja ja modernismiksi nimittäneeseen, alkuperältään saksalaiseen suuntaukseen, jonka yhtenä vaikuttimena oli pyrkimys kieltää tonaalinen järjestelmä luonnollisena periaatteena (vrt. Sarjala 1991, 55–56). Salmenhaara on tosin luonnehtinut muutaman vuoden Raition Pariisin-oleskelun 1925–1926 jälkeen syntynyttä balettimusiikkia *Vesipatsas* (1929–1930) ”stravinskylaisittain uusklassiseksi” (Salmenhaara 1996, 304), mutta jos uusklassisen Stravinskyn erikoislaatua on kuvattu ”yleiseksi historialliseksi tietoisuudeksi”, suggestiivisen *Vesipatsaan* musiikissa ei tätä ominaisuutta ole.

Raition kirjeet *Vesipatsaan* tanskalaiselle libretistille, Poul Knudsenille, sisältävät kiinnostavia tietoja säveltäjän suhteesta historiaan ja historiallisten tyylien hyödyntämiseen sävellystyössä.¹³ Raitio toisin kuin libretisti halusi sijoittaa *Vesipatsaan* tapahtumat ajallisesti ja paikallisesti määräämättömään ympäristöön. Hän muutti sen takia Knudsenin tekstin täsmennyksen ”Normandie au 17ème siècle” (”Normandia 1600-luvulla”) muotoon ”L’action se passe un jour de printemps, au bord de la mer, à proximité d’un château” (”Toiminta tapahtuu kevätpäivänä meren rannalla linnan läheisyydessä”) (Raitio 1930). Kaksikon uuden suunnitelman, toteutumattomaksi jääneen oopperan tapahtumat saattoivat Raitiosta sijoittua Suomeen. Aika voi hänestä olla ”yhtä hyvin 1929 kuin 1820”, se voisi jäädä kokonaan täsmentämättä tai olla 1900-luku:

Olen nimittäin paljon kiinnostuneempi modernista ja tulevasta ajasta kuin menneisyydestä, josta me nykyisin elävät tiedämme suhteellisen vähän. Ja vielä muuan tärkeä asia. Jos oopperalle valitaan vuosi 1820, täytyy säveltäjän välttämättä yrittää suurimmaksi osaksi jäljitellä tuon ajan musiikillista tyyliä (tässä tapauksessa klassista!). Mutta mielestäni se on varsin epämukavaa ja

¹³ Seija Lappalainen esitteli näitä kirjeitä Väinö Raitio -seuran järjestämässä Raitio symposiumissa maaliskuussa 2001 ja julkaisi esitelmänsä perusteella myöhemmin artikkelin (Lappalainen 2005). Tämän kirjoittajan käytössä ovat olleet Kööpenhaminan kuninkaallisen kirjaston hallussa pitämien kirjekäsikirjoitusten valokopiot. Tässä esitetyt suomenkieliset Raitio-lainaukset tekijä on kääntänyt ruotsin kielestä.

esteettisessä mielessä väärin ja epäluonnollista. Ainakaan minä en pysty säveltämään kädet ja mielikuvitus sidottuina (Raitio 1929).

Luonnollista Raitiolle oli siis ajatella sävellystyylien kehitystä yhdessä historian kanssa jonakin edistyvänä. Ajankohdan nykymusiikkikeskustelussa tuolloin jo kärjistynyt retorinen jännite tulevaisuuteen ja menneisyyteen katsovan näkökulman välillä ei ilmeisesti ollut koskettanut häntä (vrt. esim. Messing 1988, 141). Moderni, uudistava intressi — toisin kuin Stravinskyltä ja monella muulla — sulki Suomen 1920-luvun modernisteihin luetulta säveltäjältä mahdollisuuden hyödyntää klassisen kauden tyylipiirteitä. Stravinsky ei myöskään ollut niitä säveltäjiä, joiden Raitio kertoi tehneen häneen suurimman vaikutuksen hänen Pariisin-oleskelunsa aikana (Fermaatti 1926).¹⁴

Kolme näkökulmaa Klamin musiikkiin

Jacques Rivièren kirjoitus ”Kevätuhrista” ei unohtunut ensimmäisen maailmansodan aikana. Siihen viittasivat myöhemmin mm. Stravinskyn esitaistelijat André Schaeffner ja Boris de Schlözer.¹⁵ Kaikilla kolmella oli rooli emigrantti-Stravinskyn uuden, klassisen orientaation muotoutumisessa. Baletti toteutettiin Pariisissa 1920 uutena produktiona, jonka tiedotus korosti alkuperäisestä poiketen sen puhdasta musiikillisuutta (ks. esim. Lesure 1990, 16).¹⁶ Ajatellen Klamin tuntemaa 1920-luvun Pariisia hänen lausuntonsa ”Kevätuhrista” — ”musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista” — ei ollut niinkään huonosti informoitu. Samalla Klami kiteytti oman antiromanttisen, tunnustuksellisuutta kaihtavan esteettisen ihanteensa, joka ei laajasti ottaen käytännössä merkinnyt Stravinskyn tyylin seuraamista. Klamin anti- tai epäromanttisten teosten kokonaiskuvaus olisi moni-

¹⁴ Samasta lehtihaastattelusta selviää, että Raitioon Pariisissa suurimman vaikutuksen tehneet säveltäjät olivat Ravel, Debussy, d’Indy, Roussel, Iturbi ja ennen muuta Florent Schmitt.

¹⁵ Rivièren suojatti Andrée Schaeffner viittaisi Rivièren *Sacre*-artikkeliin 1925 *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* Stravinsky-artikkelissa sekä 1931 kirjassaan *Stravinsky*. Boris de Schlözer, Rivièren toinen vaikutusvaltainen suojatti ja hänen tahdostaan hänen seuraajansa *La nouvelle revue française* musiikkiarvostelijana, ilmaisi edeltäjän tarkkanäköisyyttä kohtaan tuntemansa ihailun mm. muistosanoissa vuodelta 1925: ”Tällä hetkellä on todella liiankin helppo ihailla Stravinskya ja jopa ymmärtää mitä todella uutta hänen taiteensa meille toi, mutta kun muistellaan vuoden 1911 esteettistä ilmapiiriä, Jacques Rivièren intuitio, hänen älykäs herkkätuntoisuutensa, hänen moitteeton tahdikkuutensa vaikuttaa edelleen hämmästyttävältä [...]” Rivièren kirjoitti ihailevasti jo *Pétrouchkasta* sen kantaesitysvuonna 1911. Siteerattu Gordonin 1983, 80 mukaan.

¹⁶ Alkuperäinen skenaario oli korvattu seuraavalla selityksellä: ”Teokseen ei liity mitään aihetta. On kysymys musiikkiin vapaasti rakennetusta koreografiasta.” (”L’œuvre ne comporte aucun sujet. C’est de la chorégraphie construite librement sur la musique.”)

ilmeinen ja kattaisi melkein koko hänen tuotantonsa. Teoreettinen pohdiskelija hän ei ollut. Seuraavassa avataan esimerkinomaisesti kolme näkökulmaa, joiden kautta voidaan lähestyä kysymystä Klamin suhteesta Ranskan klassiseen kulttuurivirtaukseen sotienvälisenä aikana.

1. *Historialliset tyylimallit*. Klami ei tullut koskaan yhtä lähelle historiallisiin tyylimalleihin nojaamista kuin vuonna 1931 sarjassa kamariorkesterille *Hommage à Haendel*, ”Kunnianosoitus Händelille”. Ranskalaisen innoituksensa säveltäjä tunnustaa ranskankielisessä otsikossa, mutta etäinen genrelähtökohta on Händelinkin käyttämä *concerto grosso* laji. Esimerkkinä toimii tässä sarjan viimeinen, neljäs osa. Klami esittelee *tutti*-avauksen jälkeen selloilla energisen yksiaänisen *fugato*-teeman, jonka polyfonista käsittelyä valistunut kuulija jää odottamaan. Klami irrottautuu kuitenkin nopeasti historiallisesta viitekehyksestä ja etenee kohti teeman sulauttamista kenttämäisen sointijatkumon osaksi, jolloin sen karakteriset ominaisuudet myös hämärtyvät. Ehkä säveltäjän tarkoituksena oli muistuttaa kunnioittamansa mestarin Bachia vapaammasta suhtautumisesta oppineisiin käytäntöihin (vrt. Walker 2001). Hän otti kuitenkin samalla huomionarvoisesti käyttöön yhden erikoislaatuisten ja keskeisen oman orkesteritekstuurityypinsä, jota hän oli rakentanut eri teoksissa vuosien ajan — mahdollisesti tutkimalla mm. Ravelin, Rimsky-Korsakovin ja Stravinskyn varhaisemman kauden teoksia. Sointikuva on kaukana siitä, jonka Cocteau määritteli ranskalais-klassiseksi kuvatessaan Satien modernismia (esim. Cocteau 1918, 33–41). Sama Klamin tekstuurityyppi tavataan mm. *Kalevala-sarjan* vuonna 1943 sävelletyssä osassa ’Terhenniemi’. *Hommage à Haendel* ei erotu säveltäjänsä tuotannosta jonkin erityisen ”klassisen kauden” edustajana. Historiallisen tietoisuuden ja innovaation tasapaino on tässä rinnastettavissa monien 1900-luvun alun ranskalaissäveltäjien ihanteeseen ilman että Klami mukautuisi enempää heidän tai uusklassisen Stravinskyn kuin historiallisten lajienkaan tyylilähtökohtaan.

[*Esimerkki I*]

2. *Antiikin kulttuuri*. Klami haki vuonna 1933 apurahaa kirjoittaakseen Kalevala-aiheisen koko illan näyttämöteoksen ”antiikin tragedian antamien viitteiden mukaan: näyttämöteos esilukijoineen, kuoroballetteineen joka noin 18 kuvaelmassa kuvailisi Kalevalan sankareita ja tärkeimpiä tapahtumia”. Päämääränä oli esitys *Kalevalan* satavuotisjuhlien 1935 yhteydessä (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 61).

Ehkä toteutumatta jääneen suunnitelman oli tarkoitus viitata kansalliseepoksen suomalaisen ideataustan grekomaniaan, mutta esilukijan maitseminen johtaa myös ajatukseen, että innoittajina oli ranskalaisia esikuvia. Esilukijan osuus sisältyi esimerkiksi Sofokleen tekstiin nojaavaan Stravinskyn ja Cocteaun ooppera-oratorioon *Oedipus Rex*. Esilukijaa käytti myös Klamin ihailema Honegger oratoriossaan *Le roi David*.

3. *Les Six* -ryhmä ja ”ranskalainen usklassismi”. Kuten Madetoja totesi, Honegger siinä kuin muutkin *Les Sixin* jäsenet kuvattiin Cocteaun manipuloimassa pariisilaisessa julkisuudessa klassisen suuntauksen edustajaksi. Jo monet ranskalaiset aikalaiset kuitenkin luonnehtivat Honeggeria saksalaishenkiseksi ja vähiten ”les-sixmäiseksi” *Les Sixin* jäseneksi viitaten sveitsinsaksalaiseen ”rotutaustaan”.¹⁷ Tällainen siis oli Klamin ”uus-ranskalaisen musiikin merkittävimpanä miehenä” pitämän säveltäjän (Klami 1930b) asema omassa kontekstissaan. Klamin Honegger-inspiraatio ilmenee monissa muodoissa, esimerkiksi *Kalevala-sarjan* ensimmäisen osan ’Maan synty’ *Pacific 231* -muistumissa. Se tavataan ehkä koskettavimmillaan 1929 syntyneen ”Lapsisinfonian”, *Symphonie enfantinen* toisesta osasta ’Berceuse’. Tutkimuskirjallisuudessa viimeksi mainittuun teokseen on viitattu suorastaan ”Klamin varsinaisen usklassisen tuotannon alkuna”.¹⁸ Voidaan esittää, että ’Berceuse’ ylittää taiteellisesti sen todennäköisen innoittajan, ranskalaisen protestanttisäveltäjän *Le Roi Davidin* psalmin 7. Sinfonian hitaiden osien perinteen näkökulmasta ’Berceusen’ ilmaisu on pidättyvää, mutta yksilöllistä. Polynaalisesti sävyttyneen sointukielen ”väärissä sävelissä” ei ole kuten Honeggerin psalmissakaan mitään parodista: väliäänten liikkeet rauhallisessa *sostenuto*-tekstuurissa tuntuvat etsiytyvän kohti kilvoittelevan sielun kipupisteitä. Osassa kuten myös sen mahdollisessa esikuvassa on myös jotain myöhemmän aikakauden protestanttisen suomalaiskilvoittelijan, Joonas Kokkosen teosten *religioso*-sävyistä.

¹⁷ Ravel lausui 1928 aikansa musiikkia käsittelevässä luennossa: ”Arthur Honeggerissa, joka myös on jäsen erään ranskalaisen arvostelijan *Kuuden ryhmäksi* nimittämässä joukossa, emme kohta vain yksilöllisiä piirteitä, vaan myös perittyjä ja rotupiirteitä, jotka ovat aivan erilaisia kuin juuri mainituilla neljällä [*Les Sixin*] säveltäjällä; tämän rotutietoisuutensa Honegger ilmaisee estoitta. Ranskalaisilta opettajilta Ranskan maaperällä saamastaan musiikillisesta koulutuksesta Honegger näyttää säilyttäneen kirjoitustavan helppouden, jota hän käyttää itseilmaisuun saksalaisen avosydämyyden suuntaviivojen mukaan, ja hänen musiikkinsa pysyy uskollisena hänen rotutietoisuudelleen — siis saksalaiselle tietoisuudelle, sillä hänen syntyperänsä on saksalais-sveitsiläinen (Orenstein 1990, 43).”

¹⁸ Näin kirjoittaa Mikko Heiniö viitaten Erik Tawaststjernaan (Heiniö 1985b, 179), mutta tosiasiaa Tawaststjerna ei käytä kirjoituksessaan sanaa ’usklassinen’ vaan puhuu ’klassisuudesta’ (Tawaststjerna 1959).

[Esimerkki 2]

Irti nationalistisista diskursseista, kohti tekijää ja teosta

Ranskalaisen musiikillisen nationalismin nähdään vetäytyneen säveljärjestelmää koskevan objektiivisen rakenteellisen kriteerin suojiin, kun Darius Milhaud määrittä 1923 latinalaiset diatonisiksi ja teutonit kromaattisiksi (Milhaud 1982, 201). Kattegoria 'latinalaiset' pitää tietenkin sisällään ranskalaiset ja 'diatonisuus' Ranskassa suosittu polytonaalisuuden. Musiikkititeilijä Richard Taruskin kirjoittaa hakusanan 'nationalismi' alla: ”Seuraavan neljännesvuosisadan ajan musiikin maailma oli taistelutanner, jolla kaksi nationalistista diskurssia [ranskalainen ja saksalais-itävaltalainen] kilpaili valta-asemasta universalismin ulkokuoren takana (Taruskin 2001).”¹⁹ Heiniön ja Salmenhaaran uusklassisminäkemys ilmentää tuohon ajankohtaan palautuvia vastakkainasetteluja, josta lähtökohdasta suomalaisten säveltäjien ratkaisuja on valitettavasti tarkasteltu paljolti Adornon Stravinsky-kritiikin kautta.

Edellä on ehdotettu historialliskriittistä tutkimusotetta, joka yhdistää säveltäjä- ja teoskeskeisyyden kulttuurin- ja kulttuurisiirtojen tutkimuksen lähestymistapaan. Identiteetikysymyksen pitäisi tässä tarkastellun ajanjakson osalta olla huomion kohteena myös tarkasteltaessa suomalaisia. Madetoja moitti entistä musiikin historian oppilastaan Klamia tämän ensimmäisen sävellyskonsertin 1931 yhteydessä usein siteeratulla lauseella: ”Hän on yleiseurooppalainen, imenyt Europan itseensä tahtoisin sanoa, mutta hänen taiteelleen olisi kenties ollut eduksi, jos jokin pieni nurkka suomalaista maankamaraakin olisi tullut mukaan (Madetoja 1931).” Voidaan otaksua, että Klammin kosmopoliittinen identiteetti teki hänet avoimeksi myös Ranskan monimuotoiselle klassiselle virikkeelle.

Lähteet

¹⁹ Näkemys sijoittuu seuraavaan Taruskinin muotoilemaan ajatusyhteyteen: ”The battle of covert nationalisms was very much an open secret. It is what Ravel had in mind (though he characteristically put the question of nationality behind a smokescreen) when he told an interviewer, as early as 1911, that ‘the school of today is a direct outgrowth of the Slavonic and Scandinavian school, just as that school was preceded by the German, and the German by the Italian’. And it is what Schoenberg had in mind when he announced his invention of 12-note technique to Josef Rufer, in 1921 or 1922, by saying, ‘today I have made a discovery that will ensure the supremacy of German music for the next hundred years’. For the next quarter-century, the world of music would be a battlefield in which two national discourses vied for supremacy under cover of universalism.”

- Cocteau, Jean 1918. *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*. Paris: Editions de la Sirène.
- Fermaatti [nimimerkki] 1926. Säveltäjä Väinö Raitio. *Suomen Musiikkilehti* 5, 79.
- Gordon, Thomas Patrick (1983). *Stravinsky and the New Classicism: A Critical History, 1911–1928*. Ph. D. [Faculty of Music] University of Toronto [mikrofilmi].
- Heiniö, Mikko 1985a. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin II. *Musiikki* 1–2, 1–74.
- Heiniö, Mikko 1985b. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin II. *Musiikki* 3–4, 171–260.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Kahane, Martine 1992. *Les Ballets Russes à l'Opéra*. Paris: Hazan / Bibliothèque nationale.
- Katila, Evert 1908. 5:s sinfoniakonsertti. *Uusi Suometar* 10.12.
- Klami, Uno 1924. Pariisissa 30.10. päivätty kirje Alvar Andströmille. Käsikirjoitus (valokopio). Alkuperäinen käsikirjoitus Lars Andströmin hallussa.
- Klami, Uno 1930a. Kapina tunnetta vastaan. Uuden musiikin kehityshistoriaa. *Tulenkantajat* 3, 41–42. Julkaistu uudelleen teoksessa Erkki Salmenhaara (toim.) 1990, 12–13.
- Klami, Uno 1930b. Arthur Honegger. *Iltalehti* 3.2. Julkaistu uudelleen teoksessa Erkki Salmenhaara (toim.) 1993. *Symposion Uno Klami*. Uno Klami -seuran julkaisuja 3. Helsinki: Uno Klami -seura, 11–14.
- Kunnas, Tarmo 2000. Teoksessa Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen (toim.), *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Jyväskylä: Atena, 278–293.
- Lappalainen, Seija 2005. Väinö Raitio ja Poul Knudsen. *Musiikki* 4, 60–68.
- Lappalainen, Seija & Salmenhaara, Erkki 1987. Uutta tietoa Uno Klamista. Pieniä sävellyksiä, suuria suunnitelmia. *Musiikki* 1–2, 48–62.
- Lesure, François 1990. L'Accueil parisien du Sacre. Teoksessa *Le Sacre du printemps de Nijinsky*. Les Carnets du Théâtre des Champs-Élysées. Paris: Cicero Editeurs, 15–23.
- Madetoja, Leevi 1931. Uno Klammin sävellyskonsertti. *Helsingin Sanomat* 15.12. Julkaistu uudelleen teoksessa Erkki Salmenhaara (toim.) 1990, 109–110.
- Madetoja, Leevi 1987. *Kirjoituksia musiikista*. Toim. Erkki Salmenhaara. *Musiikki* 3–4. *Ménestrel, Le* 1924–1925.
- Messing, Scott 1988. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg /Stravinsky Polemic*. Ann Arbor/London: U.M.I. Research Press.
- Milhaud, Darius 1982. L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne. Teoksessa Darius Milhaud, *Notes sur la musique. Essais et chroniques*. J. Drake (koonnut ja toim.). Paris:

- Flammarion, 99–105. Alkuperäinen englanninkielinen artikkeli on ilmestynyt aikakausjulkaisussa *North American Review* 1923, April. Nro 35, 544–554.
- Molino, Jean 2006. Pour une autre histoire de la musique: Les réécritures de l'histoire dans la musique du XXe siècle. Teoksessa Jean-Jacques Nattiez (toim.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI siècle 4. Histoires des musiques européennes*. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique, 1386–1440.
- Orenstein, Arbie (koonnut ja toim.) 1990. *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*. New York: Columbia University Press.
- Pasler, Jann 1991. Paris: Conflicting Notions of Progress. Teoksessa Jim Samson (toim.), *The Late Romantic Era From mid-19th century to World War I*. London & Basingstoke: The Macmillan Press Limited, 389–416.
- Raitio, Väinö 1929. Vammalassa 10.6. päivätty kirje Poul Knudsenille. Käsikirjoitus (valokopio). Det Kongelige Bibliotek, Kööpenhamina. NKS-2692.
- Raitio, Väinö 1930. Viipurissa 26.2. päivätty kirje Poul Knudsenille. Käsikirjoitus (valokopio). Det Kongelige Bibliotek, Kööpenhamina. NKS-2692.
- Ranki, Kristina 2007. *Isänmaa ja Ranska. Suomalainen frankofilia 1880–1914*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 169. Helsinki: Suomen Tiedeseura.
- Riikonen, H.K. 2000. Draaman ja lyriikan klassismia maailmansotien välisenä aikana. Teoksessa Marja Härmänmaa ja Timo Vihavainen (toim.), *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Jyväskylä: Atena, 254–277.
- Rivière, Jacques 1913. Le Sacre du printemps. *Nouvelle revue française*, novembre. Julkaistu uudelleen teoksessa François Lesure (koonnut) 1980. *Igor Stravinsky, Le Sacre du Printemps. Dossier de Presse/Press-Book*. Genève: Éditions Minkoff, 38–48.
- Salmenhaara, Erkki (toim.) 1990. *Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta*. Uno Klami -seuran julkaisuja 1. Helsinki: Uno Klami -seura.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä. Suomen musiikin historia 3*. Helsinki: WSOY.
- Sarjala, Jukka 1991. Tonaalisuus ja modernismin haaste. Historianfilosofisista näkökohdista helsinkiläisessä musiikkikritiikissä, erityisesti Heikki Klemetin arvosteluissa 1920- ja 1930-luvuilla. *Musiikkitiede* 2, 41–56.
- Société des Concerts du Conservatoire, konserttiohjelmat syksyltä 1924. Département de Musique, Bibliothèque Nationale de France, Pariisi.
- Taruskin, Richard 2001. Nationalism. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Tawaststjerna, Erik 1959. Piirteitä Unon Klamin säveltäjäkuvaan. *Helsingin Sanomat* 9.5. Julkaistu uudelleen teoksessa Erkki Salmenhaara (toim.) 1990, 75–79.

Walker, Paul M. 2001. Fugue. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Second Edition. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan.